



TITLE:

ゾラの美術批評と『作品』

AUTHOR(S):

寺田, 寅彦

CITATION:

寺田, 寅彦. ゾラの美術批評と『作品』. 仏文研究 1994, 25: 105-123

ISSUE DATE:

1994-09-01

URL:

<https://doi.org/10.14989/137818>

RIGHT:

ゾラの美術批評と『作品』

寺 田 寅 彦

序文

自然主義小説作家エミール・ゾラの「ルーゴン・マッカール叢書」の第14巻目にあたる『作品』は、1886年に出版されて以来、その内容から当時の画壇に基づいたモデル小説として扱われることがあり、小説と現実の人物、出来事との不一致が非難されることがしばしばであった。次のルノワールの言葉はそれをよくあらわしている。

何て本だ。ただ単に芸術運動の歴史の再構築としてだけでなく、人間記録ともなったろうに。もし彼〔ゾラ〕がその『作品』で、我々のアトリエで見聞きしたことに筆をとどめていさえすればの話だが¹⁾。

この非難は少なくとも、ゾラが画家のアトリエで見聞きしたことを単にルポルタージュのように伝えているのではない、という意味において正しい。たしかに「第二帝政期下における一家族の自然的社会的歴史」を掲げる「ルーゴン・マッカール叢書」の一作品である『作品』は、実際の美術史をある程度までは尊重している。しかしその美術史観はあくまでゾラ自身のものであり、『作品』を支える美術的見解は、ルノワールやあるいは他の誰のものでもない、ゾラ独自の美術理論に忠実なのである。そこでこの小論においては、まずゾラのアート批評から読み取れる彼の美術理論の特徴を考察し、その枠組みをもって小説『作品』を分析する。この分析によって小説の主人公クロードの悲劇的運命の構造を明らかにすることができよう。というのも、クロードの美術理論とその変遷にはゾラの考えが色濃く反映しているからである。

1. ゾラの美術理論とその区分

1-① 芸術家の「気質」にゾラが求める要素

私は、作品とはオリジナリティのみによって生きるものであると考える。作品一つ一つに私は一人の人間を見つけださなくてはならない、そうでなければその作品は私に何の興味も起こさせない。ヒューマニティなど芸術家にはきっぱりと見限ってしまおう。私の芸術作品の定義は、言ってみれば次のようになるだろう。「芸術作品とは気質を通して見られた、創造の一隅である²⁾」。

このあまりにも有名な定義にいま一度注目したのは、ゾラの美術理論では「気質」が明らかに、単に「体質」ではなく「オリジナリティ」を意味していることを確認したかったからである。この引用は『わが憎悪』の中の、芸術作品の道徳的有用性を唱えるブリュドンに批判するくだりから引いたものであるが、同じ本のテーヌへの批判の部分ではこのことがさらにはっきりとする。そこではゾラは例の「人種、環境、時代」の三要素が芸術作品に及ぼす影響を肯定しながらも、この三要素で芸術作品を判断するその有効性は、エジプトやギリシャの美術のような芸術家個人の名前が分からないような場合に限られるとする。

偉大な芸術家は各自が[……]独自の言葉で表現している[……]。だから芸術家たるものは前進しなくてはならない、己れの心とその時代にしか問いかけてはならない。過去を取り沙汰するのは彼の使命ではないのだ³⁾。

ここですでに「オリジナリティ」に二つの要素が結びついていることが分かる。まず前進する意気込み、すなわち革新的精神である。過去を活かして進歩していくというような穏やかな意見ではない。芸術家自身と彼を取り巻く時代にしか「オリジナリティ」を成立させる可能性はないのだ。だからこそこれは、伝統や慣習との折衷を認めない、そのような行為は芸術家の使命に背くことだ、という倫理観を芸術家に突きつけていることになる。この革新的精神と芸術家としての倫理観は、当然『マネ論』において繰り返し主張されることになる。

若い画家は実にばか正直に目とその理解の独自の傾向に従ったのだ。彼は学校で教えられている忌々しい規則を離れて、描きはじめたのだ。かくして彼は独特の作品を産み出した。

それは苦く強い味わいを持ち、それとは異なる様相に慣れ親しんだ人々の目を傷つけたのである⁴⁾。

美術学校の規則の否定は、過去の否定であると同時に、規律違反を積極的に肯定する見解のあらわれである。ここでゾラがいわんとすることが伝統的な様式とアカデミックな技法の否定であることは言うまでもない。「オリジナリティ」とはゾラの美術理論においては、規則に反する勇氣を必要とするものなのである。さらにこの引用部で視覚という感覚の能力と、理解力という知性の面が取り上げられていることにも注意すべきであろう。たとえ規律違反をしても、見る目とそれを理解する能力なくして「オリジナリティ」ある作品は成立しない。前の二点と合わせてこの五つのポイントが「気質」という語の理解に必要なのである。

こう考えると、たとえばゾラがカロリュス・デュランのようなマネの友人であり、また作風にも新しさが見られたような画家を「疑わしいオリジナリティ」の持ち主と断じたことも理解できる。ゾラにとってカロリュス・デュランは、マネのスタイルを和らげたその作風で、伝統的な作品に慣れ親しんだ人々にたやすく理解されることを優先させた、倫理観に欠ける画家なのである⁵⁾。マネのように見、理解して、ある程度までは伝統から離れた革新性のある作品を描いても、求められるべき気質の持主とはならないのである。

1-② 自然に即して描く

巨匠を模写し、自分のものと違う個性を通して見られた自然を描いても何にもならないと感じて、彼〔マネ〕は実に無邪気に、ある美しい朝に、これからはあるがままの自然を見ようとしなくてはならないと理解したのだろう。[……]彼は美術館で学んだことを全て忘れようと努めた。今まで受けた教え、今まで見た絵画作品を二度と再び思い出さぬようにした⁶⁾。

自然の他に師を求めず、それにじかに接して作品制作をするという考え方は、古くはプリニウスがリュシッポスの言葉として『博物誌』に伝えているし⁷⁾、ゾラに近い時代ならばコンスタブルも全く同意見を述べている⁸⁾。しかし、ではそのゾラがいう自然とは何であろうか。たとえばアカデミズムにおいて、自然が形而上学的な次元までを含むものであり得たことは改めて確認するまでもない。ここではバトウーの自然観をその例にとって、これをゾラのものと比較してみる。

彼は著書『芸術論』で自然を芸術のモデルであるとしたうえで、次のように述べる⁹⁾。

このことをはっきりさせるために、さしあたり四つの世界を区別することにしよう。まず実在する世界 (le monde existant) がある。それはわれわれもその構成員であるこの現実の

物理的、精神的、日常的「世界」のことである。次に歴史的世界 (le monde historique) がある。それは偉大な名前に満ち満ち、有名な事象にあふれている。第三に神話の世界 (le monde fabuleux) がある。それは想像上の「神々」や「英雄達」で一杯である。最後に理念のあるいは可能的世界 (le monde idéal ou possible) がある。[……] さてこれらが一般に自然と呼ばれているものである。

これに比して、ゾラの自然はバトゥーが第一の世界として挙げた「実在する世界」にしか属さない。歴史的世界に主題を取る絵画は、たとえばジャン・ポール・ローランスの『マルソー將軍の遺体の前のオーストリアの参謀たち』のようにサロンで大好評を博していても、凡庸な作品とされてしまう¹⁰⁾。アレクサンドル・カバネルの『ヴィーナスの誕生』のような神話画は、「骨や肉のある」身体ではなく、「白とピンクのアーモンドペーストのようなもの」でできた女神として強く非難される¹¹⁾。もちろん露を擬人化した空氣の精といったアレゴリックな主題の絵はゾラのサロン評においては否定されるしかない¹²⁾。

しかし、同時代の「実在する世界」に主題を求めても、それが「ありのままの自然」と必ずしもなるわけではない。たとえば理想化されて表現された自然は当然否定されるし、またあくまで描く対象は、制作中の画家の目の前になくってはならない。ゾラ自身がモデルとなって、マネの手になる肖像画が作成されたときの彼の体験談はそのよい例だろう。

しばしば、彼が付随的な部分を扱っているときには、私はポーズの姿勢から離れたく、よくない助言だが、彼に勝手につくればよいではないかと言った。彼は答えて言った。「いや、私は実物[la nature]なしでは何もできないのだ。勝手にでっちあげることなどできない¹³⁾。」

スケッチやクロッキーを作成し、それに基づいて絵画を制作したり、あるいは記憶や手の慣れにしたがって描く、というようなことは完全に否定される。ただ注意しておかななくてはならないのは、あくまでこの見解はゾラのものであって、マネのものではないということである。そうではないと、『皇帝マクシミリアンの処刑』や『十三人の騎士たち』などは説明がつかない¹⁴⁾。前者はゴヤの『マドリッド1808年5月3日の銃殺』にその構図をとって作成された、マネが実際には見たはずのないものであり、後者は当時はヴェラスケスの作品とされた絵の、マネ自身の手になる模写からつくられているのである。

さらに「今まで見た絵画作品を二度と再び思い出さぬようにした」はずのマネが、他ならぬゾラの肖像画で、ゾラの手にシャルル・ブランの『諸流派の画家たちの歴史』を持たせているというのはなんと皮肉なことであろうか。実際マネはこのブランの本の図版を、その絵画制作の大きな拠り所としていたのである¹⁵⁾。「オリジナリティ」の理論にしろ、あるいは「あるがままの自然」

にしろ、あくまでゾラ独自の見解であり、いわばこれら美術批評を書いていた時点ですでに、実際に画家が考えていることとは異なる主張をゾラが展開していたことを、いま一度確認しておくべきであろう。

1-③ 絵画としての絵画の表現力

ゾラが『わが憎悪』の中で「ヒューマニティなど芸術家にはきっぱりと見限ってしまおう」と述べたのは、プリュードンが芸術家に人道主義的使命を与えようとしたからであった。もとよりゾラは芸術自体に対するプリュードンの立場を次のように紹介している。

巧みに導かれ、巧みに利用されている彼〔プリュードン〕の芸術の定義は次のようなものである。「自然と我々自身の理想的な表現のこと。その目的は我々人類の身体と精神の完全化である¹⁶⁾。」

「あるがままの自然」の理論に抵触していることもさることながら、これでは芸術家は単に教育的目的に隷従する存在でしかなく、その独自性は二の次になってしまう。ゾラにとって芸術はあくまで芸術家の「気質」の表現として判断されるべきものである。たとえば絵画ならば絵画の表現力のみにその存在理由はあり、他のなにものにも隷従しない。芸術それ以外の芸術家の存在理由は否定されるのである。『オランピア』に例を見よう。

この絵になにか哲学的意味を探し求める人がいた。もっと下卑た他の連中は、猥褻な意図を見いだして喜んだことだろう。ああ！先生、大きな声で言ってやりなさい。彼らが考えているようなことでは全くないのだと。あなたにとって、絵とは分析のきっかけにすぎないのだと。あなたは裸婦が必要だった。だから最初にやってきた女のオランピアを選んだ。明るく光り輝く色斑〔la tache〕が必要だった。だから花束を置いた。黒の色斑が必要だった。だから隅に黒人女と猫を配した。これら全ては何を言いたいというのだろうか？ あなたには殆ど分からない。私にも全く分からない¹⁷⁾。

「何を言いたいのか（意味しようとしているのか）」という問いかけが、描かれた対象の表象し得る意味の否定であることは疑うべくもない。ゾラが『オランピア』に見たものは、改めて確認するまでもなく、絵画固有の表現手段である色彩の持つ表現力だけであったのだ。ゾラは「偉大な芸術家は各自が独自の言葉で表現している」と言ったが、この「言葉」は描かれる対象が持ち得る「言葉」なのではなく、色彩をはじめとして、立体感や明度といった絵画に固有な表現を可能にする「言葉」なのである。

このことはゾラが象徴主義を否定したことも説明する。たとえばギュスターヴ・モローの絵に独特な表現を認め、「絵が私を殆ど魅了したのを感じた」と言いながらも、それはあくまで「殆ど」なのであって、結局は彼の象徴主義を退行的な動きとみなし、モローはレアリズムとナチュラリズムを憎んでいると言って非難するのはその一例であろう¹⁰⁾。

2. ゾラの支持した表現様式とテクニック

2-① 色調間の美しい対比関係

ゾラは「絵画独自の言葉」を支持したことを見たが、ではその具体的な表現様式や技法はどのようなものであったのだろうか。当然画家によって絵の表現様式は異なるのだが、ここでは特にゾラが深い分析を行ったマネを中心に考えたい。

まず私に強い印象を与える最初のもは、色調どうしの対比関係のたいへん繊細な正しさである。[……] 現実のものよりもより明るい色あいからスタートしたなら、ずっとより明るい色階で続けていかななくてはならない。より暗い色あいからスタートしたらその反対でなければならない。思うに、これがいわゆる色価の法則というものである。[……]エドュアール・マネは通常、自然に属する色あいよりもより明るい色あいからスタートする。彼の絵はブロンドで、光り輝いており、硬質の青白さを放っている。光が白く広々とさしており、その光はやさしく対象を照らしている¹¹⁾。

ゾラがまず第一に、色価の法則という絵画独自の表現力を指摘していることに、何よりも注目すべきであろう。それは絵を分析するにあたって、あくまで絵の主題や教育的効果を無視するということを意味している。何を「言って」いるかではなく、どんな絵画独自の表現力を行使しているかを絵の判断基準にするべきであるという、彼の美術理論のマニフェストなのである。

同時にこれは、単にマネの様式の特徴だけでなく、その新しさを説明している。色価の配分の具合によって立体感や空間の広がりやをだす手法は、マネはもとより後に印象派として一括りにされる画家たちが用いた、古典的な明暗法や遠近法にとらわれない、いわば非アカデミックな表現である。このアカデミズムの拒否にこそゾラの支持があったのは、すでに見た彼の「芸術家のオリジナリティ」に対する考え方からも明らかであろう。またさらには、マネが色価の法則にのっとりはいても、暗い色あいに進むのではなく、明るい色あいを用いることで明るい画面を獲得しているという分析も、マネの絵の単なる特徴ではなく新しさを指摘する役割をはたしている。これはゾラがサロンのアカデミズム絵画を「ピチュームの黒」と呼んだこと、あるいはカバネル

の絵に対してやわらかで夢見るような陽気な明るさを認めながらも、「哀しげでむっつりとした雰囲気、寒々とした陰鬱な面持ち²⁰⁾」を指摘していることから分かる。マネの絵が「ブロンドで光り輝いている」のは、単に「明るい」だけではなく「新しい」のであった。

具体的な作品分析に例を見よう。ゾラは『草上の昼食』を次のように分析する。

人々はこの題材の配し方に芸術家〔マネ〕が猥褻で物議をかもすような意図をこめたと思ったのだが、彼はただはっきりとしたマスの強烈な対比を獲得しようとしただけだったのだ。[……]この絵に見なくてはならないのは、草上の昼食ではないのだ。見なければならぬのは、前景は実に広々としてしっかりと描かれており、背景はデリケートで軽妙に描かれた、力強く繊細な画の風景全体であり、大きな光の面になって際立つ、引き締まった身体であり、しなやかで力強い地であり、そしてとりわけ見るべきなのは、背景で緑の葉の中にすばらしい白の色斑をなしている、シュミーズを着た女性の魅力的なシルエットなのだ²¹⁾。

緑と白という色斑のマスの対比関係に、絵を見るポイントを置くゾラの立場が明らかである。これは異なる色の対比関係の例であるが、ゾラは『オランピア』を評するにあたって、同じ白の間の微妙な色調の違いにも言及している。いずれの場合も色調間の対比関係に美しさを見ようとする、絵画独自の表現手段への賛辞である。

2-② 細部の単純化の手法

色調の対比をより効果的にする手法として、ゾラが支持したのが、マネの絵の細部の単純化であった。これは先ほど引いた引用に、「マスの強烈な対比」として説明されていることから分かるが、描かれた対象を色の固まりとして捉えることに利点を見いだす立場であり、細部をぞんざいに扱っているとの批判のあったマネの手法の正当化であったことはいうまでもない。ゾラは『マネ論』でこの細部の単純化を「[色調どうしの対比関係のたいへん繊細な正しさに] つづいて、私に強い印象を与えるもの」としており、これは前に同じく絵の主題などに絵画独自の表現力を優先させる立場の再確認であると同時に、アカデミズムから離れたマネの新しさの指摘であった。

しかしながらこの単純化の手法が、絵の細部におけるレアリスティックな表現の放棄ではあっても、絵の全体におけるレアリスティックな表現の放棄ではなかったことに注意しなくてはならない。『オランピア』を評するゾラの見解を見てみよう。

レアリティを再構築したいなら、数歩後ろに下がらなくてはならない。すると、不思議なことが起こる。それぞれのものがその面に置かれ、オランピアの頭は背景から浮き上がり、

はっとするほど際立っている。花束は輝きと鮮やかさのすばらしい効果となる。見る目の正しさと描く手の単純さがこの奇跡をなしたのである²²⁾。

たとえアングルの絵のように細部が精密に描かれていなくても、それはぞんざいに描かれているのでも、下絵の段階から抜け出していないのでもない。絵はレアリティある画面を見る者に提供できる、だからこそマネの単純化の手法は傑作を生むものとして称賛に値する、というのがゾラの主張である。それゆえただ単に単純化されているだけで、あるいは単純化の度がすぎてレアリティを失っている絵画はゾラの支持を得ることはできない。のちにゾラが1896年のサロン評で、「しみ [la tache] しかないではないか」と言って行き過ぎた単純化の手法に非難の声を挙げるのはその例である²³⁾。

このことは絵の出来上がりがしっかりとて (solide) いなくてはならないと、ゾラがあくまで主張したことにも通じる。彼は「印象派の画家の幾人か」を批判して、次のように言う。

私の考えでは、もちろん自然を瞬間の印象のうちに捉えなくてはならないのだが、ただその瞬間を絵にいつまでも固定させなくてはならないのであって、それは十分に準備された仕上がりによってなされなくてはならないのだ。結局、努力なくしてしっかりとした作品はありえないのだ²⁴⁾。

対象の形態の把握よりも、瞬間の光の移ろいを捉えようとしたモネを、「せっかちな作品制作」、「だいたい出来上がったところで満足してしまっている」、「本物の創造者の情熱を持っていない」²⁵⁾と非難したのも同じことである。仕上がった作品が細部において単純化されていても、なんらかの形でレアリティは求められ、そしてそれは入念な準備 (l'étude) と努力 (le travail) によって可能になるというのがゾラの理論なのである。

2-③ 筆触分割と光の反射の効果

印象派の画家の幾人かをその「ぞんざいな仕事ぶり」ゆえに非難はしても、彼らの光の表現をゾラはその明るさと新しさから評価した。

彼は自然の分析をさらに遠くまで、光の分解にまで押し進めた。[……]北向き大きな窓から妥当な冷たい陽のさすアトリエに閉じこもるのではなく、ただ戸外で描くということがどんな革新をもたらすかを想像するのは難しい。これは古典主義絵画とロマン主義絵画にもたらされた止めの一撃であり、さらにはこれはクールベに始まり、仕事の束縛から自由になった、おびただしい光の戯れに真実を探し求めるレアリズム運動なのである²⁶⁾。

筆触分割のテクニック、そして戸外で描く制作方法をレアリズムとみなす、このゾラの主張に注意したい。あくまでより正確なリアリティを獲得する手段なのであり、「あるがままの自然」の尊重にも通じる。また光の反射についても、木の下に立つ人が緑色を帯びる、というような彼自身が目で確認できる、しかしながらアカデミズムの絵画が無視している真実だからこそ、彼は光の戯れによるさまざまな色の表現を認めたのであり、逆に言えばリアリティを無視して行使される光の表現や筆触分割のテクニックには、ゾラは非難をあらわにするのである。1896年のサロン評でゾラは過度の単純化を否定したが、同じくこれらの光のテクニックの行きすぎについて非難しているのがその例である。「多色の女たち」、「紫色の風景」、「オレンジ色の馬」がシュヴールールの色彩理論に始まる新しい絵画の技法のいきついた表現であることを認めながらも、ゾラはこのリアリティに欠く絵を絶対に許さない²⁷⁾。興味深いことにゾラは1876年の第二回印象派展のルノワールの作品をその美術批評に取り上げる際に、『モネの肖像』と『少女の肖像』（デルフィン・ルグランを描いたもの）を選んで他の作品には言及しない²⁸⁾。だがこの展覧会でもっとも攻撃されたのは、光の反射を表現した、まさに多色の女であるルノワールの描いたあの『女のトルス』なのである。筆触分割の技法を紹介するのには、モネの『草原』を選ぶ一方で、『少女の肖像』を評して『スペインの王女』と言い、ルノワールの光の表現を完全に無視していることに、この表現を行きすぎたものと捉えたゾラの暗黙の非難を読み取ることができるのではないだろうか。

3. 「作品」にあらわれる美術理論と技法

3-① クロードの美術理論

ゾラの美術批評に彼の理論とその支持する技法を見てきたが、小説『作品』の主人公クロードはこれらを色濃く反映している。

彼はルーヴルでの練習を弾劾するにいたった。彼は言った。あそこにまた行って、それらの模写の一つで目をだめにするぐらいなら、手を切り落としてしまうよ。模写ってのは永久に僕らの生きる世界の像を駄目にしてしまうんだ²⁹⁾。

これはまず、あるがままの自然、実物を尊重し、それらにじかに相対して制作する姿勢のあらわれであると同時に、また慣習的なものの見方の拒否でもある。さらには巨匠のものの見方を模倣することを否定して、自分なりのオリジナリティを絶対のものとする立場でもある。ゾラは草稿ではクロードが自由アカデミーとルーヴルで仕事をするというように設定しており³⁰⁾、この設定

の変更は、ゾラが自分の美術批評で、マネが巨匠の模写をやめて今まで見た絵を忘れようとした、と書いたことに一致させたものと考えてよいだろう。

だがクロードは巨匠の偉大さを否定しているわけではない。アングルを評して彼は「すごい奴だ」と言い、そのデッサンの質の高さを評価し、彼の何者をもかまわぬ勇ましい態度に敬意を表するのである³¹⁾。同じくドラクロア、クールベを誉めるクロードは、彼らのオリジナリティを理解している。ただ彼は彼独自の全く新しい革新的な様式を追求していて、巨匠たちの様式に追随することを拒否しているのである。

一束の人参が、そう、一束の人参だよ！これに直接あたって、ありのままに、見て取った独自の趣で描く。これが美術学校のマンネリのパン切れほどの値打ちもないってのかい？³²⁾

あたかもマネの『アスパラガスの束』を思い起こさせるようなこの人参の束の絵の論理展開は、あるがままの自然の尊重はもとより、人参の束というそれ自体では意味する範囲の狭い主題を選択することで、絵画独自の表現力のみでその絵が理解されることがよりたやすくなる、ということの説明する。あるいはこれはアカデミズムにおける、宗教画や歴史画を優先させるような、絵画の主題によるヒエラルキーの否定でもある。これらの意図は彼の作品『外光』(Plein air)にもっともよくあらわれている。

「この絵はなんていうんだい？」サンドスは尋ねた。

「『外光』さ。」ぶっきらぼうな声でクロードは答えた。

だがこのタイトルは作家である彼にはどうもテクニクに走っているように思われた。心ならずも彼はしばしば絵画に文学的なものを引き入れようとしてしまうのであった。

「『外光』じゃあ何の意味もないじゃないか。」

「何も意味する必要性はないのさ、女たちと男が一人、森で、太陽の光を浴びて、休息している。これ以上何が必要だってんだい？³³⁾」

これはまず、タイトルをつけるにあたっての、歴史的なあるいは文学的な、通常アカデミズムの絵画において導入される発想の破棄である。ここですでに彼の独自性、革新性が強調される。さらにこれは、描かれる対象が持ち得る意味の放棄であって、裸婦と現代的な衣服を着た男という取り合わせに、ただ単に色の対比のみを見ようとする主張である。これは『草上の昼食』を前にしたゾラの主張と全く一致する。この取り合わせに大衆の無理解を心配する意見に対して、「ルーブルにもこんな取り合わせの絵はいくつだってある³⁴⁾」と言うところまで同じである³⁵⁾。だが『草上の昼食』と『外光』を実際比較してみると、後者の方がよりゾラの美術理論にかなうもの

であることがはっきりする。オディオン・ルドンの言葉を借りれば、「[ピュヴィス・ド・シャヴァンヌの服を着たことがない裸婦と違って、]裸の女が、すぐ服を着るだろうという感じ」に描かれるマネの絵には、『草上の昼食』の裸婦の脱いだ服や、『オランピア』の靴や首のリボンのように、ルドンが持ったような印象を与える小細工がある。しかし『外光』の裸婦たちにそのような要素は与えられていない。むしろ裸婦たちだけに注目するならば、彼女たちはマネの絵の女たちに比べてずっと没个性的である。さらに『草上の昼食』がもともと『水浴』であり、裸になる口実が与えられているのに対し、『外光』の裸婦たちは林間の空き地にいるのであり、水辺ににいるという裸になる格好の理由づけから遠のいている。だが逆にこのことが絵の構成の偶然性を意味し、絵画独自の表現力の追求以外に他意の無いことを強調するのではないだろうか。ゾラが『オランピア』を評して、描かれたオランピアに何の意味もなく、彼女は誰でもよいのだが、たまたまそこに「最初にやってきた女 (la première venue)」だから描かれているのであって、絵に見なくてはならないのは色の効果だけだと主張したことにつながるといえる。

3-② 芸術家達のタイプ

『作品』に登場するクロードの友人である芸術家たちは、皆クロードの理論に賛意を示しながらも、各々がなんらかの形で無理解を露呈し、それぞれが評価され得る点を持ちながらも、真の芸術家として不適格であることが描かれる。だがそれはどのように不適格なのであろうか。ゾラがその美術理論で唱えた、芸術家のオリジナリティを形成するポイントを中心にあてはめて見ていきたい。

模写に関しては卓抜した技術を示すシェーヌは、その模写にしか才能を発揮できないがゆえに、全くオリジナリティに欠ける画家として提示される。シェーヌのように高い技術を持ち、なおかつクロードの絵にすぐれた点を認めるファジュロルは、見る目と理解する能力があり、また美術学校の規則から離れ、規律違反を行い、さらには彼の様式には伝統的な絵画とは異なる明るさが表現され、ある程度の新しさが認められるにもかかわらず、クロードの表現様式を穏やかなものにして、大衆にとって親しみやすくする制作態度ゆえに、その革新性と芸術家としての倫理観を問われる。これはゾラがカロリュス・デュランに対して行った非難と同質であり、ファジュロルはクロードの様式の剽窃者なのである。

この剽窃の非難は、クロードの表現様式に影響された、外光派と呼ばれる若い画家たちにも向けられる³⁷⁾。だがここでは非難の対象は単に剽窃という行為だけではない。「若手は下書きの状態で満足してしまっている、殴りがきのぞんざいな印象で満足してしまっている³⁸⁾」という見解はまさにゾラが印象派の画家たちに与えた評価である。彼らはファジュロルに同じくクロードの様式に新しさを見て取る目と理解力を持ち、また規律違反を行う勇気も明らかに持っている。しかしここでは努力の欠如が非難されているのである。

彫刻家のマウードは『バックカス神の巫女』という神話的な題材で作品を作ろうとして、それゆえクロードから強く非難を受ける。また彼は手柄で豊富なその女の像の作成のために、痩せ細った女をモデルとして使っており、あるがままの実物（モデル）を尊重していない。のちに彼が作る浴女像は、上品で小さく魅力的ではあっても、伝統的な作品と何ら異なるところがなくなってしまい、全くオリジナリティに欠ける作品になってしまう。

風景画家のガニエールはどうだろうか。彼が落選者展で称賛する絵は、全く慣習的な表現で描かれており、この絵に対してクロードはいらだちを隠さない。また彼自身の作品も「完璧に均整のとれた、何ら革新的な荒々しさのない」オリジナリティに欠ける作品である³⁹⁾。ただこの風景画も丁寧に描かれており、それなりに魅力的ではあるのだが、ゾラが美術批評で唱えた美的価値観から判断すれば、傑作にはなり得ないのである。

3-③ クロードの技法

さて、では絵画独自の表現力を最重要視するクロードの表現様式、スタイル、そしてテクニクはどのようなものであろうか。『外光』にその例を見てみよう。

森のきれたところに、草木の緑が濃い壁をなし、陽の光が雨のように降り注いでいた。ぽつんと、左手に、暗い小道が奥に続き、ずっと遠くに光の点が見えていた。そこで、草上に、六月の植物に囲まれて、一人の裸婦が横たわっていた。[……]背景では、二人の別の小さな女たちが[……]葉の緑の中でくっきりと際立ち、二つのからだの美しい調子をなしていた。それから前景には、黒の対比が必要であった。彼[クロード]は普通のピロードの上着を身につけた男を一人座らせることであっさり満足した⁴⁰⁾。

この描写に光の明るさと緑の対比、裸婦たちの明るさと草木の緑の対比、そして着衣の男により生み出される黒と裸婦の肉体の明るさの対比を見て取ることは容易であろう。特に着衣の男の描かれる理由が、色の対比関係の美しさにもみえる、ということには気をつけなくてはならない。これは制作途中でクロードが、男のピロードの上着に力強さを与えることで、対比される裸婦に、彼が期待する輝く調子を与えようと狙っていること⁴¹⁾、また実際に落選者展でクロード自身がこの絵の欠点に気付く時に、まずこの男が全く何の価値もなく、ぼってりと描かれてしまったと判断することからも分かる⁴²⁾。

さらにこの男は「背中の暗色の色斑⁴³⁾」と描写され、明らかにその服の布地の表現は、たとえばアングルの布の襷の表現のような細部にこだわったものとは異なるものとして捉えられている。その単純化ゆえ色の対比がさらに容易になっているのである。逆に細部にこだわったクロードの友人シェーヌの絵では、その精密な表現の冷たさが失敗の原因のひとつになる。もっとも単なる

単純化であったり、下書きの状態のままであったりしてはいけないのも、ゾラの美術批評での主張と同じである。落選者展でクロードが絵の二人の小さな裸婦たちがまだ下書きの状態であり、だからこそこれを失敗作と認める、というエピソードからも理解されることである⁴⁴⁾。

一方、筆触分割や光の反映のような、明るい光の表現は『外光』にはまだあらわれず、落選者展での失敗の後に住むことになる、ペンヌクルの田舎で獲得されることになる。このことはクロードの技法の変化が、実際の史実と錯誤しないように計算されていることのあらわれであり、注目すべき点だろう。

具体的な例を見よう。ペンヌクルで恋人のクリスティーヌにクロードは木が青みがかって見えることを教え、クリスティーヌもそれをわが目で確かめさせられる。現実にもう見えるから、と絵の木を青みがかった表現で描くクロードと、そんな木はありえないと慣習的なものの見方を優先させ、現実を非難するクリスティーヌとの対立は、そのままクロードとアカデミズムの対立である⁴⁵⁾。だがここからうかがえるのは、単に対立の構図ばかりではなく、クロードの新しい光の表現があくまでレアリティに忠実であるという事実である。確かにこの技法のおかげでクロードの絵は今までに無かった明るさを獲得する。「初めて自然は色の絶え間ない分割と、反射の戯れのもと、本当の光を浴びるのだ⁴⁶⁾」。だが新しく、また明るいということだけで、レアリティを無視しているような技法は決して認められない。たとえばガニエールに教わった補色の理論を、クロードはのちに現実を無視してまで忠実に作品制作に反映させ、その結果「三色の空のもとと紫色のからだ」が描かれてしまう⁴⁷⁾。この補色の理論が本文中で「技法上の空論 (les spéculations techniques)」と表現されていることも、この理論が非現実的な表現様式を導き得るという見方を説明するだろう⁴⁸⁾。

以上、作品にゾラ自身の美術理論が十全に反映されていることが理解されると思う。

4. クロードの悲劇的運命

4-① レアリティの無視と迷信

このようにゾラの主張どおりの新しい表現様式を探求しているクロードが、どうして狂気の末の自殺にまで追い込まれるのであろうか。実のところ、サロン落選を重ねたクロードは、全くゾラの理論とは正反対の制作態度をとる画家へと変貌しているのである。

三回の落選で徹底的に叩きのめされたクロードが、ようやく次の絵を描こうとして町を走り回る。だが「実のところ彼のレアリストとしての一徹さの内に、神経質な女の迷信が潜んでいた。複雑な秘めたる影響を信じていた。つまり、全ては選ばれた視界の吉兆に成否がかかっている⁴⁹⁾」、というのだ。これがゾラの、あるいはかつてのクロードの理論から考えて、全く容認でき

ない非論理的な制作態度であることは疑いようもない。「精神異常はひどくなる一方で、クロードは一種の迷信、制作にあたっての信心めいた信仰を持つにいたった⁵⁰⁾」。クールペのようなパレットナイフを絵画制作に用いたり、ドラクロワが持ったのと同じ道具を特別に作らせたりする⁵¹⁾のは、ひとつには道具信仰であり、またひとつには過去の巨匠の手法に頼ることで、革新性をおさなりにし、妥協を許さないはずの芸術家の倫理観に背くことである。また右から左へと絵を描くのが幸運をもたらすという発想は、迷信以外のなにものでもない⁵²⁾。

またクロードが、現実には到底ありえないような「パリのど真ん中での全裸での水浴」をする女たちを絵の中央に配する⁵³⁾のは、「秘めたる象徴主義の苦悩、このロマン主義への逆戻り⁵⁴⁾」のためである。象徴主義はありのままの自然の尊重の法則に抵触するばかりでなく、作品に絵画独自の表現力以外の意味を与えようとする行為であり、さらには過去への逆戻り、すなわち新しさの喪失と理解されていることにも注目すべきであろう。そしてこの現実の無視は、次のような絵の「完成」を生む。

背景、河川、セーヌ川、そしてその川から勝ち誇るかのようなシテ島の先端がそびえたっている。これらはすばらしい出来ではあるが、下書きのままであり、あたかも画家はこれ以上手を加えて自分の夢のパリを損なうことを恐れているかのようであった⁵⁵⁾。

下書きの状態の絵は失敗作のはずであり、それをあえて完成作と言い張るのは何よりも自分の「夢」を優先させているからである。ゾラの理論では芸術作品は芸術家の夢を対象に描かれるのではなく、あるがままの現実が対象として描かれなくてはならない。以上のように、もはやクロードはかつてのクロードではなくなっているのである。

4-② 作品の創造の野心と自殺

このいわば「二人のクロード」の対比は、絵の女の破壊という同じテーマの二つのエピソードの比較にもっともよくあらわれているのではなかろうか。

あたかも大きな鳴咽のような身震いが彼の身体に走った。とても大きなパレットナイフをしっかりと手にとり、そして、一気に、ゆっくりと、深々と、彼は女の頭と胸を削りとった。まさしく殺人、粉碎であった。[……]とくにサンドスとデュビュッシュは騒々しく下におりてしまった。それでクロードは彼らのあとに続いた。彼の作品から逃げたのだった。こんなふうにこの女を、パツクリと傷の開いたまま残していくのはひどい苦しみだった⁵⁶⁾。

たとえ彼が作品を破壊したのだとしても、そこには作品をより良いものにしよう、完成させよ

うという意欲がある。だからこそ作品をこのままにしておきたくない、制作を中断したくないと思うのである。ここでは作品の創造は新しいオリジナリティある表現様式の探求によっており、この破壊はあくまで未来の成功をめざす一歩なのである。

しかしパリを象徴する女を描いているクロードはこれと異なる。

彼は梯子の上から手につかんでいた刷毛を投げ捨てた。そして、激高に駆られてすさまじい一突きで絵を破ってしまった。[……]自分の犯した殺人に我を忘れ、不動のまま、クロードは穴の開いた胸を見た。深い悲しみがこの傷口から彼にわき上がってきた。その傷から血がひたひたと流れているように思えた。こんなことってあるだろうか？ 世界でいちばん愛しているのにこんなふうに殺しちゃうなんて、本当に俺がやったのか？ 怒りは茫然自失となり、彼の指は絵の傷をなぞり始めた。まるで傷の端を合わせようとするように破れた縁をひっぱった⁵⁷⁾。

クロードは絵の制作の中断を嘆くのではなく、まさに女の死に苦しんでいる。絵の破壊はもはや、未来への再出発にはならず単なる終わりでしかない。ここで創造されようとしているのは芸術作品なのではなく、まさに女そのものである。彼がここでしているのは文字通り、生命を吹き込むという行為であり、もはや新しい表現様式の追求ではない。これは「あたかも臨終のあえぎに、彼の魂を吹き込んだかのようにであった⁵⁸⁾」という、彼の自殺を明解に説明する。ゾラの美術理論では絵を生命ある傑作にするものは、このように神が人のからだに対して行った、神秘的な創造の奇跡によるものではない。あくまでオリジナリティある表現様式の探求の努力のはずである。だが最後の絵の女を描くクロードにとってみればこの自殺は、迷信的であれまさに女の創造の行為だったのである。

4-③ 狂気

もちろんこの自殺は正気の沙汰ではない。あくまで狂気の為せるわざである。またこの他にも、補色の理論を過度に押し進め、三色の空の下に紫の身体を描くクロードの行動を「狂気も行き着くところまでできてしまったようであった⁵⁹⁾」と描写したり、あるいは窓の下を常ならざる目付きでじっと見つめ、その狂気の眼差しにクリスティーヌが怯える⁶⁰⁾、などの彼の狂気を説明する描写は数多い。しかしこのクロードの狂気は、単に遺伝によるものであると理解されたり、あるいはサロン落選の単純なショックのために正気を失っているものと解釈されたりするべきではないだろう。また補色の理論にしても、確かにゾラは1896年のサロン評で、補色の理論をレアリティを無視して適用している画家に対して「精神錯乱 (la démence)⁶¹⁾」と言っているが、しかし自然に即した色の表現力ではなく、色自身の独自の表現力を追求したゴッホやゴーギャンのような試みを

した画家にとって、そのような非難が的を得ていないのは言うまでもないことであるし、ましてや彼らが皆クロードのように首をくくるわけでもない。だが、芸術家としてこうあるべき、と頭に描いていたかつての自分の姿の喪失、すなわち自己疎外 (l'aliénation) の構図を彼の狂気にみてとるならば、この狂気は明解に説明されるのではなかろうか。クロードの芸術作品の制作理論とその実践におけるテクニックが、ゾラが美術批評で唱えたものをきれいな形で踏襲していて、それなりに道理にかなった (raisonnable) 画家であったのに、小説後半部では全く逆転してしまい、少なくともゾラの美術理論からしてみれば、完全に常軌を逸した (déraisonnable) 画家である、ということがまず狂気を説明する一方で、さらにこの芸術家としてのアイデンティの喪失の図式が、ゾラの美術理論に異なる意見を持つ者を含めた万人にとって、説得力のある狂気の原因となるのではなかろうか。

さてこの狂気はクロードのような芸術家にとって、避けることのできないものなのだろうか。クロードはゾラが求めるオリジナリティある芸術家としての条件を十分に備えているし、彼の友人たちの中でもっとも傑作をものにする可能性を持っていたはずである。おそらくこの間に答えるのが、小説の最後を締め括るサンドスの言葉、「さあ、仕事だ。[Allons travailler.]」⁶²⁾であろう。小説家であるサンドス自身、新しい様式を打ち立てて傑作を作ることがどんなに大変か分かっているし、自分がクロードと同じく過去の様式からいまだ抜け切っていないことを自覚している。しかしそれでもなおサンドスが狂気に陥らないのは、この制作を続けていく忍耐と努力ゆえであり、たとえ己れの力不足や不十分さにやりきれない思いを抱えながらも、「つくり続けていく」ことだけが芸術の未来への可能性をつなぎとめる唯一の望みである、ということが分かっているからこそ、彼は深いベシミズムの中であってなお、制作を続ける意欲を見せるのである。

結論

ゴッホはゾラの美術理論に対して次のように言ったということである。「彼は考えさせてくれる、独創的で、生命に満ちあふれている。だがそれでも彼は間違っている。全く偽りだ⁶³⁾。」ゴッホにとって絵画に持ち込まれたゾラのアナチュラリズムが「偽り」としかいいようの無いことは、当然のことであっただろう。しかしそれでもゾラのアナチュラリズムが、彼にとって「独創的」であり、「考えさせてくれる」ものをもつ興味深いものであるという指摘に注目するべきだろう。実際ゾラの理論は、時代ゆえの穴を持ちながらも、十分に研究の対象に値するべきものである。それは当時の友人であった芸術家たちの意見を反映させながらも、独自に展開していったひとつの確固たる体系なのである。そして、この独自の美術理論が小説『作品』の中に十全に取り込まれ、主人公クロードの悲劇的な運命を説明し得るのである。

その内容は今まで見てきたように、芸術家にオリジナリティを求めるものであり、革新性、折衷を認めない芸術家としての倫理観、規律違反の勇気をその指針とするものである。そしてたとえば絵画ならそれ自身の表現力以外の「言葉」を否定し、またありのままの自然を見て取り、理解する力を求めている。それらは慣習的なアカデミズムという伝統の否定であり、ゾラは具体的な絵画表現様式やテクニックのレベルにおいては、マネや印象派の画家たちのものを支持したといえる。しかしあくまでリアリティを再構築できる表現しか認めなかった彼は、その表現の可能性は十分な準備と努力による、という主張から、努力不足の非難をモネたちに浴びせた。

クロードは当初はこのゾラの理論を明らかに反映した主張を唱えながら、のちにはその全てが逆転してしまう。それは「あるべき芸術家の姿」としての自己の喪失であり、自己から疎外されてしまった姿である、といえる。だがこのような読みは、ゾラの美術批評に確固たる理論を見出して初めて可能となるものだろう。

これに対して、昨今、ゾラ的美術理論の質に疑問の声があがることがあるが、これは少し残念なことではなかろうか⁶⁴⁾。また、彼の美術理論になんらかの時代の反映が認められることもあろう。しかしそれと同時に、他の批評家との差異の研究もなされるべきではなかろうか⁶⁵⁾。ロマン主義、レアリズム、ナチュラリズム、象徴主義と、大きな芸術思想の流れの中で、ゾラ的美術理論がどのような特性をもつのかを考えるなら、自ずとこれらの理論間の差異は明らかになってくるのではないかと考える。そしてこのことがゾラ的美術理論に、はっきりとした独自の輪郭を与えるのではないかと思うのである。

註

- *1) 本稿は、1994年1月に京都大学文学研究科に提出された修士論文、*«La critique artistique de Zola mise à L'Œuvre : le destin de Claude Lantier»*の概要である。
- *2) 「作品」の引用は、ZOLA Émile, *L'Œuvre*, in *Les Rougon-Macquart*, publiés en 1960-1967, en 5 vol, LANOUX Armand éd. Études, notes, et variantes de MITTERAND Henri, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. IV, 1966. (以下 *Pl* と略記) から、ゾラ的美術批評の引用は、注28以外は、ZOLA Émile, *Œuvres Complètes*, publiées en 1966-1970, en 15 vol, Paris, Cercle du Livre Précieux, MITTERAND Henri éd. (以下 *OC* と略記) から行った。なお、本文中の引用の日本語訳は、注9、36、63以外は拙訳である。

- 1) MONNERET Sophie, *Cézanne, Zola... la fraternité du génie*, Paris, Denoël, 1978, p. 61.
- 2) «Proudhon et Courbet», in *Mes Haines, causeries littéraires et artistiques*, *OC*, t. X, p. 38.
- 3) «M. H. Taine, artiste», in *Mes Haines, causeries littéraires et artistiques*, *OC*, t. X, pp. 146-147.
- 4) *Édouard Manet, étude biographique et critique* [1867], *OC*, t. XIII, pp. 823-824.
- 5) *Lettres de Paris. Une exposition de tableaux à Paris* [Le Salon de 1875], *OC*, t. XIII, pp. 932-933.
- 6) *Édouard Manet, étude biographique et critique*, *op. cit.*, p. 828.

- 7) 『プリニウスの博物誌』第三巻(中野定雄, 中野里美, 中野美代共訳), 雄山閣, 1986, p. 1380.
- 8) 『コンスタブルの手紙』(斉藤泰三訳), 彩流社, 1989, p. 522.
- 9) シャルル・バトゥー『芸術論』(山縣熙訳), 玉川大学出版部, 1984, pp. 27-28.
- 10) *Lettres de Paris, L'école française de peinture à l'Exposition de 1878*, OC, t. XIII, p. 991.
- 11) *Nos Peintres au Champ-de-Mars*, OC, t. XIII, p. 852.
- 12) [Le Salon de 1872], *Lettres parisiennes*, OC, t. XIII, p. 909. 画家の名および絵のタイトルは明記されていない。
- 13) «Édouard Manet», *Mon Salon* [1868], OC, t. XIII, p. 864.
- 14) *Manet, 1832-1883, catalogue d'exposition*, Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1983, pp. 120-126. および, REFF Theodore, «Copyists in the Louvre, 1850-1870», in *The Art Bulletin* XL VI, Dec. 1964, pp. 556.
- 15) もちろんゾラは自分の美術批評の中でこの事実には触れていない。彼がこのことを知っていたかどうかは明確にはできないが, ただ彼の記事の後ではあるが, テオフィル・ゴーチェがこの絵のゾラの上着の黒と大きく開いた本の白の対比に言及しているのに比べて, この「対比」がゾラにとっておはこの主張であり, その主張の絶好のチャンスであるにもかかわらず, あたかもこの部分を避けるかのように自分の周囲の小道具と膝に置いた手にしか言及しないゾラの筆には不自然なものが残る。
cf. «Édouard Manet», *Mon Salon* [1868], *op. cit.*, pp. 864-865, et pour Gautier, HAMILTON George Heard, *Manet and his critics*, New Haven and London, Yale University Press, 1986, p. 120.
- 16) «Proudhon et Courbet», *op. cit.*, p. 37.
- 17) *Édouard Manet, étude biographique et critique*, *op. cit.*, p. 839.
- 18) *Lettres de Paris. Deux expositions d'art au mois de mai* [Le Salon de 1876], OC, t. XIII, pp. 963-964.
- 19) *Édouard Manet, étude biographique et critique*, *op. cit.*, p. 831.
- 20) *Nos Peintres au Champ-de-Mars*, *op. cit.*, p. 851.
- 21) *Édouard Manet, étude biographique et critique*, *op. cit.*, p. 837.
- 22) *ibid.*, p. 838.
- 23) *Peinture* [Le Salon de 1896], OC, t. XIII, p. 1049.
- 24) *Le Naturalisme au Salon* [1880], OC, t. XIII, p. 1015.
- 25) *Lettres de Paris. Nouvelles artistiques et littéraires* [Le Salon de 1879], OC, t. XIII, p. 1003.
- 26) *ibid.*, pp. 1002-1003.
- 27) *Peinture* [Le Salon de 1896], *op. cit.*, pp. 1049-1050.
- 28) *Lettre de Paris* [Marseille], 29 avril 1876, in *Émile Zola, Écrits sur l'art*, Leduc-Adine Jean-Pierre éd., Paris, Gallimard, 1991, p. 315.
- 29) ZOLA Émile, *L' Œuvre*, Pl., t. IV, 1966, pp. 43-43.
- 30) BRADY Patrick, «L' Œuvre» d' Émile Zola, roman sur les arts, manifeste, autobiographie, roman à clef, Genève, Droz, 1967, p. 175.
- 31) ZOLA Émile, *L' Œuvre*, *op. cit.*, pp. 44-45.
- 32) *ibid.*, p. 44.
- 33) *ibid.*, p. 47.
- 34) *ibid.*, p. 48.
- 35) *Édouard Manet, étude biographique et critique*, *op. cit.*, p. 837.
- 36) オディオン・ルドン『私自身に』(池辺一郎訳), みすず書房, 1989, p. 116.

- 37) ZOLA Émile, *L' Œuvre*, *op. cit.*, p. 296: «Il n'y a pas que Fagerolles qui te pille, tous maintenant t' imitent, (...)».
- 38) *ibid.*, p. 197.
- 39) *ibid.*, p. 122.
- 40) *ibid.*, p. 33.
- 41) *ibid.*, p. 49.
- 42) *ibid.*, p. 127.
- 43) *ibid.*, p. 47.
- 44) *ibid.*, p. 47.
- 45) *ibid.*, p. 155.
- 46) *ibid.*, p. 204.
- 47) *ibid.*, p. 248.
- 48) *ibid.*, p. 248.
- 49) *ibid.*, p. 211.
- 50) *ibid.*, p. 247.
- 51) *ibid.*, p. 247.
- 52) *ibid.*, p. 247.
- 53) *ibid.*, p. 235.
- 54) *ibid.*, p. 236.
- 55) *ibid.*, pp. 258-259.
- 56) *ibid.*, p. 57.
- 57) *ibid.*, pp. 246-247.
- 58) *ibid.*, p. 352.
- 59) *ibid.*, p. 248.
- 60) *ibid.*, p. 308.
- 61) *Peinture* [Le Salon de 1896], *op. cit.*, p. 1049.
- 62) ZOLA Émile, *L' Œuvre*, *op. cit.*, p. 363.
- 63) エチエンヌ・ジルソン『絵画と現実』（佐々木健一、谷川渥、山縣熙共訳）、岩波書店、1985年、p. 495.
- 64) cf. BOUILLON Jean-Paul, «Manet 1884: un bilan critique», in *La Critique d'art en France, 1850-1900*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, C. I. E. R. E. C., pp. 159-175.
- 65) たとえばゾラと深い親交にあり、リアリズムの推進者でもあった、デュランティは芸術の社会的有用性を唱えており、たとえ両者になにがしかの影響関係は認められても、この決定的な違いはゾラのナチュラリズムと彼のリアリズムを峻別する。